

ÚLTIMOS FUEGOS, DE ALEJANDRA COSTAMAGA: CHISPAS EN EL REMOLINO HUMANO

Ivana Ferigolo Melo

Intrigante es, indudablemente, un adjetivo muy adecuado para describir la obra *Últimos fuegos* (2005) de la autora chilena Alejandra Costamagna. Mirada y hojeada sin la atención exigida por el proceso de lectura, la referida obra, que se constituye a partir de 16 unidades, cada una con un título propio, y aparentemente independientes (conforme indica la especie de sumario que contiene el libro), parece corresponder, sin generar mayores sospechas, a una obra cuentística. Sin embargo, la observación atenta de esa especie de índice sumada al avance de la lectura de cada una de las partes (en principio, cuentos independientes) detectará una serie de elementos que pondrán en sospecha la impresión de que se trataría de un libro de cuentos en los moldes tradicionales.



Alejandra Costamagna

La especie de índice presente al inicio del libro no viene introducida por términos como *sumario o índice*. Es la palabra *contenido* la que introduce la lista de los títulos referentes a cada una de las partes presentes en la obra. Dicho término (*contenido*), sustituyendo palabras como sumario o índice, genera la impresión de que se estaría delante de una novela formada por capítulos cuyos títulos indicarían el tema central de cada uno de sus fragmentos constitutivos. Además, con el avance de la lectura, el receptor constatará que muchos de los personajes presentes en diferentes partes del libro, aunque cambien de nombre¹, parecen ser los mismos. Y tal constatación instala a su vez la sospecha de que las escenas narrativas y constitutivas de las diversas partes de la obra, que son introducidas por diferentes títulos, podrían ser las mismas, aunque focalizadas y (re)presentadas desde diferentes temporalidades y ángulos espaciales.

Esa serie de dudas originadas por la manera como se organiza y se presenta el libro impide que el lector lo cierre sin registrar una aguda sensación de sorpresa y sin ser acometido por una serie de interrogantes. Lo intrigante se

instala, obviamente, por el hecho de que, debido a las referidas particularidades estructurales, la obra niega al receptor la posibilidad de saber, con seguridad, si lo que está leyendo es una novela compuesta de capítulos o una obra cuentística, convocándolo, así, a realizar, caso quiera comprender los sentidos (literarios, existenciales, sociales, etc.) movilizados por la ambigua naturaleza de ese libro, un cuidadoso proceso de análisis que trae consigo la necesidad de recurrir, antes de nada, a teorías que traten del cuento y de la novela. Al fin y al cabo, lo que la estructura de la obra parece cuestionar es el distanciamiento y la independencia entre esos dos géneros literarios.

En esta tarea de divisar las características del cuento y de la novela requerida por la lectura del libro de Costamagna, el ensayo escrito por Andrés Neuman presente al final de su libro de cuentos *El último minuto* (2006) resulta provechoso. Tratando de caracterizar y definir el género cuento, Neuman revisa cuidadosamente las principales formulaciones sobre ese género elaboradas por importantes escritores como Poe, Quiroga, Cortázar, Imbert y ensaya definiciones comparando dicho género literario con la novela. Entre las varias diferencias registradas por esos dos géneros literarios, las cuales Neuman trata de deslindar y explicar, el autor señala la siguiente: "toda forma narrativa propone algún modo de invadir el espacio. En este sentido, el cuento se movería igual que un dardo y la novela igual que un radar" (NEUMAN, 2006, p. 135).

El aclarador símil creado por Neuman para establecer diferencias entre cuento y novela trae consigo la idea de que un relato, para alcanzar la condición de novela, género que se ocupa de poner en escena paisajes más amplios que el cuento (ese paisaje que exige una focalización sólo conseguida por un radar), necesitará de una unidad, aunque sea mínima, garantizada por relaciones, aunque rasas o sutiles, entre las partes. Sin esas relaciones, el paisaje se descompondría en fragmentos menores tornándose materia más apropiada al cuento, ya que el dardo alcanzaría con más eficacia cada uno de los fragmentos constitutivos del paisaje, pudiendo presentarlos con mejor definición, clareza y profundidad. A partir de la definición de Neuman, se abre, pues, la posibilidad para pensar que la aparente indefinición de género presente en la mencionada obra de Costamagna se vincula al hecho de que, aunque algunas de las partes que la componen apunten hacia una unidad, al parecer buscada por la instancia que enuncia, la conexión que se establece entre ellas es tan tenue que fragmenta el libro, impidiendo la conformación de una totalidad capaz de conferir el status de novela a la obra, lo que nos lleva, entonces, a tener que averiguar qué tipo de fragmentación es esa, cuál es su origen, qué sentidos expresa.

I. La desconexión existencial: descomposición del paisaje narrativo

La obra *Últimos fuegos*, como se mencionó, se compone de 16 partes (¿contenidos?, ¿posibles cuentos?). La mayoría de ellas presenta algún tipo de relación como la establecida por la aparente recurrencia de personajes, espacios, argumentos. Esas relaciones, que no se dejan ver en todas las secciones que engendran la obra (quizás porque sean muy sutiles o, quizás, por

ausencia misma de relación), ponen en correspondencia muchas de las partes de la obra, generando la impresión de que el libro, debido al mantenimiento de temas, espacios y argumentos, podría corresponder a una novela. Sin embargo, las acciones practicadas por los personajes en cada una de las secciones de la obra parecen ser enfocadas a partir de diferentes perspectivas haciendo con que cada una de esas secciones gane cierta autonomía y con que la obra parezca un libro de cuentos. A partir de la referida diferenciación establecida por Neuman entre el cuento y la novela, se torna posible pensar que cada parte del libro de Costamagna surgiría como el relato resultante de una mirada lanzada en forma de dardo por el narrador en dirección a escenas que, situadas en un espacio (paisaje) amplio (paisaje propicio a ser captado por una mirada en forma de radar) y, por eso, de contornos poco claros, tendrían conexiones poco notables, llevando el narrador a tener que plantearlas desde distintas perspectivas lo que ocasionaría la recurrencia de temas y de espacios en diversas secciones de la obra y la ambigüedad de género, que tiende a poner el libro a caballo entre el cuento y la novela.

El conjunto de seccionesⁱⁱ (¿capítulos de novela? y/o ¿cuentos?) que conforman el libro tiende a corresponder, así, a la reunión, realizada por una especie de autor implícito, de los relatos resultantes de diversas miradas (enfoques diferentes) lanzadas por el narrador hacia varios o a mismos fragmentos circunstanciales ubicados en un espacio que se muestra siempre en movimiento y, por eso, contingente, difuso. O sea, la reunión (montaje) de las secciones llevada a cabo por el autor implícito, por esa imagen del autor real creada por la escritura que controla los movimientos del narrador, de los personajes, del tiempo, del espacio, del lenguaje (Dal Farra, 1978), tiende a dar origen a un paisaje narrativo más amplio, la obra *Últimos fuegos*, aunque las relaciones entre las partes constitutivas de ese paisaje, cuando son perceptibles (en muchas secciones no se las nota), se muestran tan tenues al punto de comprometer la consumación de la unidad necesaria para que la obra alcance el status de novela.

En lo concerniente al contenido, el libro de Alejandra Costamagna se ocupa centralmente de poner en escena fragmentos existenciales de personajes que se desplazan por grandes centros urbanos, donde el movimiento incesante tiende a no definir los espacios (de ahí el carácter difuso de éstos en la obra) por los cuales se mueven y a repercutir en sus relacionamientos tornándolos breves, superficiales. Así siendo, los contenidos de *Últimos fuegos*, corresponden, en general, a fragmentos existenciales de personajes que presentan dificultades para recordar lo vivido, que se encuentran de forma tan rápida que las relaciones establecidas se vuelven volátiles y desconectadas al punto de resistir a un proceso narrativo marcado por una unidad o continuidad interna. Algunas de las partes constitutivas de la obra como las intituladas *Noticias de Japón* y *Chufa*ⁱⁱⁱ, por ejemplo, agregan los mismos personajes, una pareja que vive en una capital no identificada, y Chufa, personaje que viene de un lugar no nombrado de la región sur de un país, también no identificado, para la capital de esa misma nación. En la capital, Chufa y la pareja tienen un breve y repentino encuentro.

Las secciones *Chufa* y *Noticias de Japón* se complementan. Cada una narra, desde una perspectiva, las circunstancias que dieron origen al rápido y

fortuito encuentro entre la pareja y Chufa, así como algunas consecuencias originadas de ese contacto. La diferencia es que, en *Chufa*, el narrador en tercera persona relata los hechos sea a partir de su perspectiva, sea a partir de la de Chufa, que se vuelve el protagonista de ese fragmento narrativo. En *Noticias de Japón*, la narración en tercera persona se da mediante una oscilación de foco que, algunas veces, se sitúa en el narrador, otras en el personaje femenino de la pareja y, otras, en el masculino. Esas diferentes formas de enfocar el mismo suceso hace con que surjan en la obra dos secciones distintas que, conteniendo vínculos a medida que presentan personajes comunes y tratan de un mismo hecho, y presentándose, al mismo tiempo, como estructuras narrativas independientes, sugieren que lo que se propone en la obra es la exploración profunda de cada personaje y de su percepción del mundo. Esa exploración permite que la narración de un mismo suceso pueda darse de forma diferente o independiente (desde la perspectiva de cada personaje), o sea, de una forma que lleva el relato de un mismo hecho a fragmentarse haciendo con que la obra, que, a lo mejor, podría alcanzar el status de novela debido a la manutención, en muchos momentos, de personajes, de temas, se asemeje más a un conjunto de cuentos, pero dotados de características bien peculiares como la impresión de que ya no se presentan como unidades totalmente independientes puesto que, en muchos casos, registran la recurrencia de temas, de personajes, de espacios y argumentos.

II. Las trampas de la ciudad

La interrogación que se instala es la siguiente: ¿Por qué la obra no realiza la incursión profunda de cada personaje a partir de una mirada amplia (en forma de radar) que sea capaz de abarcar, de una sola vez, el conjunto de los personajes y sus acciones? ¿Por qué no se inclina a la realización de un ejercicio semejante al llevado a cabo por la novela dicha moderna (Rosenfeld, 1976) que, tratando de deslindar las relaciones profundas de los hechos, registraba una fragmentación interna caracterizada por la ruptura del tiempo cronológico ocasionada, muchas veces, por el intento de aprender y expresar simultáneamente los movimientos internos y externos a la mente de los personajes? El aspecto de los personajes de la obra *Últimos fuegos*, la naturaleza de los motivos que los ponen en contacto y el perfil de los espacios ficcionales que sirven de escenarios para sus desplazamientos, cuando observados con atención, tienden a ser reveladores para la tarea de ensayar una respuesta capaz de explicar el tipo de fragmentación presente en esa obra; una modalidad de fragmentación que se diferencia de las registradas por las novelas dichas modernas, que tiende a distanciar la referida obra del género novelesco y a acercarla a un libro de cuentos, distanciado, sin embargo, de lo que se suele entender tradicionalmente como libro de cuentos.

La naturaleza del espacio ficcional y de los motivos que desencadenan las acciones en la obra indican que son las propias condiciones existenciales de los personajes, que, a su vez, se muestran muy determinadas por el entorno que les circunda, una de las fuertes causas del tipo de fragmentación y de la condición ambigua, en términos de género, registrados por la obra. Los personajes de *Últimos fuegos* suelen circular por ambientes ciudadanos saturados

de personas, de informaciones y marcados por el movimiento acelerado e intenso. El espacio ficcional de *Últimos fuegos* remite a esos prototipos metropolitanos predominantes en la sociedad contemporánea, los cuales son los responsables por la explosión y manutención del sistema capitalista en su tercera fase, el de la producción y de consumo de masas (Jameson, 1997). O sea, los ambientes que sirven de palco para la teatralización de la vida en la obra de Costamagna simulan metrópolis, esos modelos de organización social muy actuales, los cuales, según Santos (1999), registran modificaciones tan intensas y constantes al punto de ser percibidos, por sus habitantes o por los que en ellos circulan, como un lugar ninguno, como un espacio "intangível, que produz un estado de suspensão do vínculo entre o indivíduo e o que está a seu redor, [...] Estado de formas excessivas e oscilantes que torna recíprocas as tendências de irreconhecer o mundo e de irreconhecer-se." (Santos, 1999, p. 132).

Ese espacio citadino inaprensible, debido a la velocidad con que cambia y altera la mirada del individuo, que, desde coches veloces, trenes, motos, metros, etc., no consigue contemplarlo o analizarlo, tiende, según Santos (1999), a dispersar y a desorientar a los hombres. Toma la forma de un enmarañado de calles y personas que parecen siempre las mismas. Agrega un número inmenso de vehículos. Sirve de palco, por tanto, para encuentros fortuitos y rápidos al punto de deshacerse antes inclusive de que se consoliden. Ese ambiente típico de la contemporaneidad es mimetizado en *Últimos fuegos* y se proyecta como una esfera de fuerza propulsora del desliz, del cruce, del choque repentino y fugaz entre los personajes tal como se puede constatar en el siguiente pasaje de la sección *Chufa*, en que el narrador relata la llegada de Chufa, el protagonista de este fragmento, a la capital y destaca la impresión y la sensación que ese espacio le genera:

Chufa nació en el sur y ahora, a las ocho de la noche de diciembre, está en la capital. Después de la muerte de sus padres no le quedó otra salida. O sí: podría haber azotado calles en el sur. Prefirió azotarlas en el centro, en la latitud 33 o por ahí, y entonces subió a un bus provincial, llegó a la capital de la región, subió a un bus nacional, llegó a la capital del país y aquí está: en el rodoviario, como llama la gente ahora a la terminal de buses, con un par de billetes y algunas monedas sueltas en el bolsillo, y la intuición de hallarse en la mitad de un hormiguero, de ser él mismo una hormiga cualquiera y sin trayectoria definida. [...] No tiene la más remota idea de dónde está parado; no sabe ni cuál es el norte siquiera. [...] En el paradero hay un viejo pascuero sin barba. [...] la micro equis pasa a los pocos minutos. El muchacho sube y camina haciendo equilibrio por el pasillo. [...] Hacia el final del pasillo cree ver a otro viejo pascuero. (Costamagna, 2005, pp. 115 – 117).

En el fragmento, la ciudad se presenta como un ambiente contingente, que trastorna, desorienta, desubica al protagonista Chufa. Le genera la impresión de que está en "un lugar ninguno" (Santos, 1999) o en un "no lugar" (Augé, 1994). Él no sabe ni siquiera dónde está el norte, no tiene *idea de dónde está parado*. Sin reconocer su punto de partida, la delimitación de un punto de llegada se complica totalmente. Como consecuencia, Chufa enfrenta

una dificultad para definir una trayectoria, siendo forzado a tener que aceptar, de cierta forma, las circunstancias que brotan de ese irreconocible espacio y seguir por los extraños cursos engendrados por ese ambiente.

La capital crece, además, como un horizonte de saturación humana y de movimiento que afecta a los personajes, en este caso a Chufa, obliterando la posibilidad de familiarización entre ellos y entre personaje y objetos. Lo que se instala, consecuentemente, es la impresión (registrada por Chufa) de que los seres son siempre los mismos. Chufa tiende a ver un viejo pascuero en muchas partes. La sensación que registra, además, es la de ser una hormiga inmersa en un hormiguero, o sea, desindividualizado, estandarizado, despersonalizado, deshumanizado. En ese ambiente, cuyo aspecto es el de una masa homogénea y movediza, lo que faltan son guías, marcas, referencias. Es la familiarización (o el conocimiento) con un dado objeto, persona o espacio que convierte algo en referencia. En esta ciudad en forma de hormiguero (debido a la saturación, a la similitud de las calles, a los desplazamientos intensos), familiarizarse con alguna cosa o con alguien se complica y, así, disminuye la posibilidad de que los personajes puedan apropiarse de los espacios. Las referencias se tornan mínimas, oscureciendo el norte de los que en ella se encuentran y circulan. Dispersos en este horizonte saturado, de tráfico intenso, Chufa y los otros personajes de la obra *Últimos fuegos* encuentran dificultad para delinear rutas y planes.

Además, muy a menudo, sus proyectos son alterados por acciones circunstanciales que surgen de forma abundante debido a la alta propensión a cruces o a encuentros repentinos y no programados que son típicos de ese *hormiguero humano*^v. Es el encuentro circunstancial con una pareja, encuentro que sólo ocurre porque Chufa y la pareja se mueven por ese hormiguero montados en el mismo autobús, que hace con que la trayectoria pensada por Chufa cuando sube al bus tome momentáneamente otra dirección. En la parada equis, él toma un autobús equis para ir a la casa de un tío. Sin embargo, en un determinado punto de su transcurso, una pareja le aborda ofreciéndole dinero para que vaya al departamento en que ellos viven y verifique si el gas está abierto, porque no se acuerdan si lo han cerrado antes de salir. Al aceptar la propuesta de la pareja, porque necesita mucho de dinero ya que viene del campo para la ciudad sin provisiones, Chufa cambia su trayectoria, no sin experimentar una sensación poco agradable de indecisión, desconfianza, pues según el narrador, "Chufa sabe que debe decir sí, es obvio que tiene que aceptar ya la repentina y acaso milagrosa oferta que le han hecho. Pero algo, un instinto de indecisión muy primario, le hace vacilar." (Costamagna, 2005, p. 119).

Lo que se constata en la obra de Costamagna es la puesta en escena de formas existenciales y modalidades de relaciones humanas muy propensas a desarrollarse en los contextos de las grandes ciudades (ecología social típica y predominante en un sistema de producción y consumo de masa) así como de las consecuencias que esas formas de existencia y de relacionamientos acarrearán para el ser humano. La representación de formas de vida y de relacionamientos humanos que se fundan y se deshacen rápido y repentinamente bajo la fuerza de circunstancias que ultrapasan la determinación del individuo, ya que el ambiente urbano tiende a anular al

sujeto, a convertirlo en hormiga, a desvirtuar sus proyectos racionales, es uno de los objetos centrales de la obra de la autora chilena. Las consecuencias de ese tipo de existencia también son explicitadas y corresponden, como evidencia el personaje Chufa, a la sensación de indecisión, de dispersión, de desorientación, de falta de rumbo, pues, según dice el narrador, en la capital, Chufa se siente "una hormiga cualquiera y sin trayectoria definida." (Costamagna, 2005, p. 115) y en constante espera: "¿De espera de qué? Chufa no lo sabe, pero su actitud es de alguien que espera [...]". (Costamagna, 2005, p. 116).

Los personajes de la obra de Costamagna se desdoblan, así, como sujetos mínimos (Lasch, 1997), que encuentran dificultades para proyectar la vida y para llevar a cabo cualquier plan por ellos delineado. Casi se anulan ante la presión ejercida por espacios urbanos turbios y dispersivos que acorralan la razón humana sometiendo al hombre a una existencia acelerada, a la deriva y sujeta a la inestabilidad. Una inestabilidad que también se liga al régimen de compresión temporal impuesto por el ritmo existencial de las grandes ciudades, como se constata en la sección narrativa *Noticias de Japón*, en que una pareja decide dejar la ciudad en la noche de Navidad, pero no consiguen realizar el objetivo porque cuando están en el bus que les conducirá a la terminal, se angustian, primero porque no se acuerdan se cerraron el gas del piso y, luego, se dan cuenta que se olvidaron de los billetes, no restándoles otra alternativa que emprender un viaje de retorno al punto de partida: la casa, la ciudad.

El olvido que afecta a la pareja de personajes de esta sección narrativa (y también las personajes de la sección *La invención del silencio*) y se proyecta como una especie de problema mental tiende a resultar de la realización de muchas actividades en un cortísimo período de tiempo, tal como indica el principio del siguiente pasaje, donde se relata, en tercera persona, el diálogo de la pareja mientras se desplaza en el bus:

Él dice ay, no, otra vez, y luego guarda silencio. Lo dice y calla porque sabe que ella siempre olvida algo. Regar los cactus, traer dinero, asegurar la puerta. Supone que se trata de un problema mental y lamenta que no tenga remedio. Ella reclama que él también podría haber pensado en cerrar la llave del gas, pero el finge no escuchar la última frase. Quizás porque tienen el tiempo justo, quizás porque hasta entonces duda de si a ella le gustará o no su regalo, él no deja de estar molesto. (Costamagna, 2005, p. 91).

El olvido aparece en la narración como algo ya incrustado en la vida de los personajes, principalmente de la mujer, y es el causador de angustias, de discordias, de insatisfacción entre ellos. Se proyecta como algo insoluble (*no tenga remedio*) y resultante de la imposibilidad de recordar todas las acciones que realizan, ya que son muchas y ocurren en un corto intervalo de tiempo, como indica la serie de acciones que antecede la salida de la pareja de su apartamento: *regar los cactus, etc.*. Lo que parece molestar también al personaje masculino de la pareja es el hecho de que ellos no disponen de tiempo (*tiempo justo*) para volver y averiguar si han cortado el gas. Si regresan, el plan de pasar la noche de Navidad en la playa se termina. El problema que afecta a los personajes es, al fin y al cabo, la falta de tiempo

decurriente, por lo que se percibe, de la cantidad excesiva de cosas que necesitan realizar en pocas horas. Lo que trastorna la vida de los personajes y les quita la armonía, el sosiego son, por tanto, los efectos mentales, como el olvido, ocasionados por formas existenciales aceleradas, esas típicas de las grandes metrópolis que, forjándose bajo la continua compresión temporal, comprometen el buen desempeño de la memoria del individuo disminuyendo su capacidad de "estender de forma ativa suas propensões e retensões em um complexo temporal [...]". (Jameson, 1997, p. 52).

El olvido, consecuente de la aceleración existencial registrada por los personajes, acarrea, además, otros efectos para el ser. Uno de los explicitados por la obra es el de los momentos de discusión y discordia entre la pareja. Ellos se acusan, se muestran insatisfechos uno con el otro. Otro es la inestabilidad existencial sentida por ellos de forma negativa (*ay, otra vez...*), pues, en cada situación de olvido, tienen que volver a redefinir los planes, encontrar alternativas para no dejar que sus proyectos sean anulados o destruidos. Eso les lleva a tener que establecer nuevamente relaciones rápidas con otros personajes, contactos que, por la brevedad con que se establecen y se disuelven, tampoco se fijarán como recuerdo, impidiendo que ellos trasciendan la falta de memoria causadora de problemas, como es el caso del encuentro con Chufa, el protagonista de la sección intitulada *Chufa*, que también es personaje de *Noticias de Japón*.

El encuentro entre la pareja y Chufa obviamente se consume de una forma tan súbita, extraña y rápida que, para relatarla, el narrador no puede hacerlo fijándose en detalles, lo que acarrea una aceleración enunciativa, tal como se puede constatar en el siguiente fragmento:

Acuerdan pagarle 10 mil pesos. Ella se inclina hacia el mocososo. Le parece una persona confiable. ¿Cómo te llamas, inquiera para romper el hielo, y luego sigue con preguntas acerca de las posibilidades de desvío en su camino. Al principio el mocososo se resiste a la idea. [...] Él, casi sin pensarlo, aumenta la cifra a trece mil pesos. Tómalo como tu regalo de navidad, sugiere. El mocososo propone quince mil y, aunque el desconfía un poco de ese repentino interés, acepta y saca el dinero de su billetera antes de que el otro se arrepienta. Ella tiene ganas de morderle un hombro; siempre se demuestran alegría con ese gesto. Él comprende y la mira con entrega. Han vuelto a ser felices. [...] Antes de que la micro se detenga en una esquina de la avenida, le entregan la llave y el mocososo desciende para tomar la dirección opuesta.

Ellos suspiran aliviados por fin. Él mira de reojo el diario y le pregunta si puede leer en voz alta una noticia triste. (COSTAMAGNA, 2005, P. 96-97).

En el fragmento, la abundancia de adverbios de tiempo como *luego*, *antes*, el adjetivo *repentino*, y la expresión *casi sin pensarlo* expresan tanto la volatilidad con que se desarrolla el contacto entre la pareja y Chufa como la rapidez con que se consuman los acuerdos entre ellos. El término *parece* indica, a su vez, que la consecuencia de la brevedad con que la pareja tiene que tomar las decisiones es la imposibilidad de sentirse seguro existencialmente. Queda explicitado en la obra que el costo traído por la dificultad de recordar, ocasionada por la saturación mental resultante de un apresurado estilo de vida,

es alto. Se trata de la convivencia con la incertidumbre, el registro constante de un estado de sospecha, de desconfianza (*aunque él desconfía un poco del repentino interés...*). La consecuencia principal y de tintes negativos, sin embargo, es la inestabilidad existencial, que dificultando la realización de los proyectos por parte de los personajes, los somete a una constante oscilación entre un estado de alegría y de tristeza y les impide trascender tanto los límites espaciales de la ciudad como la condición de vida circunscrita a ese ambiente. A pesar de que la pareja hace todo lo posible para realizar el deseo de pasar la noche de Navidad en un pueblo junto al mar, o sea, disfrutar de un momento bucólico, opuesto al alboroto urbano, debido a un olvido secuencial (primero la incertidumbre sobre la situación del gas, luego, el olvido de los billetes), ellos " [...] retornan tristes por la ciudad enfiestada. Han bajado de una micro y subido a otra, que corre como si persiguiera a un delincuente fugitivo y que los conduce al punto de origen. Se abrazan en el asiento y olvidan la cena en el pueblo junto al mar." (Costamagna, 2005, p. 98).

La velocidad narrativa de la obra es determinada por la preponderancia de la acción sobre la descripción (*retornan, han bajado, subido, se abrazan, olvidan*). Ella traduce, en el plano de la escritura, la urgencia que rige la vida de los personajes e indica que las relaciones humanas erigidas bajo el signo de la prisa como es, por ejemplo, la que se desarrolla entre la pareja de *Noticias de Japón* y Chufa, le quitan densidad al discurso ficcional obligando al narrador a dejar de explorar con profundidad la instancia psicológica y subjetiva de los personajes. O sea, para aprender y explicitar la naturaleza fugaz de esas relaciones y de las vivencias humanas, el relato se acelera enfatizando las acciones, saltando contenidos y sugiriendo que la vida pautada en la urgencia, en el desplazamiento constante, restringe la actividad reflexiva del individuo, disminuye la duración de los sentimientos, de las sensaciones de emoción, tiende a solapar el trabajo de la memoria (*tras subir a la segunda micro la pareja ya se olvida de la cena en el pueblo*), provocando un proceso de vaciamiento de la dimensión subjetiva de los seres y la imposibilidad de revertir las condiciones que se establecen.

Los personajes, consecuentemente, pierden definición, se desindividualizan. La pareja, a los ojos del narrador, es sólo una pareja carente de nombre, lo que revela, también, la falta de familiarización del narrador con los personajes, sugiriendo que él, igual que ellos, tiende a ser víctima de esa misma desatención dada por la aceleración existencial. Las trayectorias de vida de los personajes, siendo narradas por un narrador que, por lo que parece, tampoco consigue mantenerse en un hilo, se muestran constantemente abiertas y muchas escenas quedan inconclusas, propensas, por tanto, a ser retomadas (por el narrador) en otras ocasiones o momentos. En el fragmento narrativo *Noticias de Japón*, por ejemplo, la trayectoria de Chufa, tras haber bajado del bus, es abandonada por el narrador, que centra la atención o su punto de vista en la pareja para relatar el viaje de los que no fueron, o sea, el retorno forzado del matrimonio hasta el punto de partida (el apartamento), con toda la carga de desilusión que eso implica.

La coincidencia espacial entre el principio del fragmento narrativo y el final (la narración comienza cuando la pareja deja el piso y termina cuando regresa al piso sin haber llevado a cabo sus planes) corrobora, a través de la

estructura ficcional, la formulación de una imagen negativa de la ciudad y de las formas de existencia que en ella (y por ella) se engendran. Ella se proyecta como un espacio que acorralla al hombre en sus límites geográficos y que, debido a la aceleración que imprime a la existencia de los seres, contribuye para la disipación de la memoria, aplastando, así, al sujeto y sus planes, forzándolo a andar en círculos, a regresar sin haber ido, a experimentar la tristeza, la desilusión y la angustia decurrientes de la imposibilidad de no poder trascender lo que se establece en el horizonte empírico.

El trayecto recorrido por Chufa desde que baja de la micro y que es dejado de lado por el narrador en el fragmento *Noticias de Japón*, es recobrado, sin embargo, en otra sección de la obra intitulada, conforme se mencionó, *Chufa*. En esa estrategia compositiva de la obra, la de dejar en suspenso el trascurso de una determinada parte de una escena para retomarla en otro momento cualquiera o, quizás, no retomarla^v, se encuentra estampado el intento del autor de captar y relatar de la forma más profunda posible trayectorias existenciales de personajes que se cruzan, se chocan, pero de manera tan volátil, abrupta y tenue que no llegan a constituir experiencias comunes y capaces de ser descritas en un único fragmento narrativo. En tal manera compositiva, se percibe también la desorientación registrada por el narrador que, para representar linealmente y con más profundidad sucesos marcados por conexiones mínimas y forjados en ambientes vagos como el de las grandes ciudades, se ve desafiado a reducir el foco, abandonando partes de una escena focalizada para retomarlas, en el caso de que no las olvide con la misma rapidez con que olvidan los personajes, en otros momentos. El resultado, como se mencionó, es la emergencia de secciones narrativas diferentes que, aunque agreguen personajes y espacios comunes como es el caso de *Noticias de Japón*, de *Chufa* y de *La epidemia de Traiguén* (secciones que presentan personajes comunes y que se desplazan, como ocurre en *Chufa* y *Noticias de Japón* en el mismo vehículo), adquieren cierta independencia entre sí, porque en cada una se narra el mismo hecho desde una focalización distinta.

En el caso de *Noticias de Japón*, el relato se da por los puntos de vista de la pareja y del narrador en tercera persona. En *Chufa*, el narrador, también en tercera persona, relata a partir de su óptica y de la óptica de Chufa. Ese cambio de perspectiva que origina dos secciones narrativas distintas en la obra *Últimos fuegos* queda muy visible a partir de las diferentes maneras como Chufa es identificado en estas dos partes. En *Noticias de Japón*, es llamado de "el mocosó", o sea, no tiene nombre. Mocosó es la identificación dada por el narrador a partir de la óptica de la pareja, que no le conoce, no le tiene intimidad ni aprecio, y, entonces, recurre a una forma genérica de identificación. En *Chufa*, el narrador le identifica como Chufa o como Roberto (su verdadero nombre), pues el relato, en muchos momentos, es narrado a partir del punto de vista del personaje.

La independencia entre esas dos secciones narrativas (que se presenta como una estrategia de la obra literaria para ofrecer una imagen más profunda de personajes urbanos comunes, en constante movimiento, siempre extraños entre sí, inaprensibles y distanciados aunque se choquen, se crucen, compartan los mismos medios de locomoción) resulta de procedimientos de invasión en

forma de dardo realizados por el narrador hacia puntos específicos de una escena más amplia y poco conexas. Lo que estructura la obra *Últimos fuegos* y genera, en muchos casos, la independencia (fragmentación) entre partes de la obra que ponen en escena facetas de un mismo suceso, es el movimiento de reducción de foco - mirada en forma de dardo (Neuman, 2006)- realizado por el narrador. Es como si él lanzara una mirada en forma de radar (focalización capaz, según Neuman (2006), de originar una novela) para una amplia, vaga, turbia, movediza y poco conexas realidad y tuviera la percepción de que, para captar y dar a ver a partir de la representación una imagen más profunda de los personajes y de sus relaciones, tuviera que restringir al máximo su mirada (actuar como un dardo), siendo forzado, así, a relatar la misma escena partir de ópticas distintas, lo que origina la fractura de una escena mayor (la que serviría como elemento constitutivo de una novela) y el, consecuente, apareamiento de especies de cuentos (secciones) que cuestionan la condición estanca de ese género literario a medida que hacen con que ellos, debido a la recurrencia temática, de espacios, de personajes, parezcan unidades de una novela. El precio de este intento, que trae consigo una actitud de resistencia de la obra narrativa que insiste en deslindar, en extraer las últimas chispas de humanidad, *los últimos fuegos*, de ese hormiguero humano donde todo parece igual, donde nada se distingue, es, por tanto, el acortamiento de las distancias entre cuento y novela: géneros literarios afines, pero con características y focos distintos: el cuento invade espacios menores, la novela, fruto de una mirada semejante a un radar (Neuman, 2006), explora espacios más amplios. Lo que se nota en la obra de Costamagna es la producción de especies de cuentos (originados de la reducción del foco de visión realizada por el narrador) a partir de un paisaje novelístico (un paisaje más amplio). De ahí brota el acercamiento entre estos dos géneros.

La fragmentación que produce el acortamiento de las distancias entre género novela y cuento parece denunciar el aplastamiento del sujeto, la condición abierta del ser (pues es dirigido por el entorno), y la consecuente imposibilidad de armonía subjetiva entre sujeto y mundo. Si de la obra no brota una utopía capaz de apuntar la superación de la impotencia del ser frente a la maquinaria capitalista que deja entrever su dinámica operacional en una ciudad vertiginosa, dispersiva, deshumanizante, alimentemos las centellas, los últimos fuegos visibilizados por la estructura narrativa de la obra de Costamagna, para que no se apaguen y, quizás, en buen tiempo, quemen las laberínticas rejas de la gran ciudad y alumbrén otros senderos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- COSTAMAGNA, Alejandra. *Últimos fuegos*. Santiago: Ediciones B Chile, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- NEUMAN, Andrés. "Variaciones sobre el cuento". In: _____ NEUMAN, Andrés. *El último minuto*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2007. p. 123-148.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Atica, 1997.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*: São Paulo: Ática, 1978.

DE SOUZA, Luciene Bernardi. **O acaso segundo Alejandra Costamagna**: uma representação caleidoscópica do real. 2014. 50 f. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, 2014.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. "Textos da cidade". *1000 rastros rápidos: cultura e milênio*. Coord. Maurício Salles Vasconcellos; Haydée Ribeiro Coelho. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.p. 131 – 138.

LASCH, C. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ROSENFELD. A. "Reflexões sobre o romance moderno". In: _____ *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ⁱ Un mismo personaje integra, por ejemplo, las unidades *Chufa* y *Noticias de Japón*. En la última, el personaje es identificado como mocoso (no se le identifica por su nombre propio) y, en la primera, es presentado como Roberto o Chufa.

ⁱⁱ Debido a esa dificultad de clasificación de la obra en términos de género, en este trabajo, se utilizan los términos *partes* o *secciones* para la identificación de cada uno de los apartados (que podrían ser cuentos) que componen la obra.

ⁱⁱⁱ Vale recordar que la sección intitulada *La epidemia de Traiguén* narra con más detalles y amplitud temporal y espacial un suceso que ocurrió en Japón y que es leído en un diario, en una capital no identificada, por el personaje masculino de la pareja que es protagonista de la sección *Noticias de Japón*, mientras él se desplaza en un autobús. Queda sugerido, por la relación entre esas dos secciones, que el universo que sirve como referente de algunas partes de la obra corresponde a un ambiente globalizado, conectado a partir de los medios de comunicación de masa (en ese caso el diario). El hecho de que un mismo suceso aparezca en dos secciones distintas y narrados de forma diferente (en *Noticias de Japón*, la muerte de un bebé por asfixia en un coche, elemento central de la sección *La epidemia de Traiguén*, es focalizado a partir de la impresión que la noticia presente en un diario que informa sobre esa muerte genera en el personaje masculino de la pareja protagonista) da a entender que, mismo en un ambiente conectado, globalizado, donde todo parece unido, cercano, la posibilidad de conexión, de afinidad profunda, de desarrollo de relaciones fuertes entre personas es mínima. La conexión se da, según indican las secciones de la obra de Costamagna, a partir de impresiones fugaces surgidas de concisas noticias. La obra da visibilidad, así, al distanciamiento existente entre los individuos que integrarían un mundo globalizado (aparentemente conexo) y para eso se fragmenta inclusive registrando recurrencia de temas), rompiendo la forma tradicional de una obra cuentística (en que los cuentos suelen tener independencia temática) sin alcanzar, sin embargo, la condición de novela.

^{iv} Como bien señala Bernardi de Souza (2014), en la obra de Costamagna, predomina la presencia de "episódios nos quais ocorrem interrupções repentinas de sequências de ações planejadas e previstas, o que fortalece a sugestão de que a referência desta obra não é um real regido por leis e ordens causais, mas um real onde as forças dinâmicas do acaso estão a todo o momento atuando. (2014, p. 35). Para caracterizar esa composición narrativa regida, principalmente, por el acaso, la autora usa la metáfora del caleidoscopio.

^v Desde ese aspecto, es posible entender la retomada de ciertos asuntos a través de otras secciones como un gesto de resistencia del narrador ante la desorientación pasible de ser por él registrada al acompañar y dar forma a escenas tan poco conexas entre personajes extrañas. Así, se explicaría también la ausencia de conexión entre otras secciones de la obra. Esa falta podría estar indicando la imposibilidad de retomada

de los sucesos por parte del narrador en consecuencia de una probable turbación de su percepción ante la vaguedad de las escenas focalizadas.